

DOI: <https://doi.org/10.18485/philologia.2022.20.20.6>

UDC: 821.111(680).09-31 Куци Џ. М.

## ■ O PRIČI I NEPRIČANJU: KUCIJEV ROMAN *FO*

TATJANA RISTIĆ<sup>1</sup>

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

Beograd, Srbija

U ovom radu analiziraju se posledice jedne od najznačajnijih intertekstualnih intervencija koje je Dž. M. Kuci u romanu *Fo* uneo u odnosu na svoj prototekst, roman *Robinzon Kruso* Danijela Defoa. U pitanju je to što je crnačkom junaku Petku iz Defoovog romana u Kucijevom oduzet jezik u neobjašnjenim okolnostima. Usled toga je Kuciju i naratorki romana Suzani Barton onemogućeno da „govore u ime” Petka, te njegova priča u izvesnom smislu ostaje neispričana. Kroz razne vidove neverbalnog izražavanja (ples, sviranje i crtanje), Petko, ipak, uspeva da prenese nešto od svoje „priče” i da naznači njenu semantičku i estetsku potentnost koja se ostvaruje van okvira logocentrizma. Time se u romanu ukazuje da kulturalne drugosti nisu nužno vrednosno podređene dominantnim kulturalnim sistemima, već, naprotiv, mogu biti viđene i kao superiorne u odnosu na njih.

Ključne reči: Dž. M. Kuci, *Fo*, postkolonijalna kritika, neverbalna komunikacija.

Na hiljade raznih jezika, u najraznoličnijim uslovima života, iz veka u vek, od drevnih patrijarhalnih pričanja u kolibama, pored vatre, pa sve do dela modernih pripovedača koja izlaze u ovom trenutku iz izdavačkih kuća u velikim svetskim centrima, ispreda se priča o sudbini čovekovoju, koju bez kraja i prekida pričaju ljudi, ljudima. Način i oblici toga pričanja menjaju se sa vremenom i prilikama, ali potreba za pričom i pričanjem ostaje, a priča teče i dalje i pričanju kraja nema. (*O priči i pričanju*, Ivo Andrić)

Godine 1961, kada je Ivo Andrić dobio Nobelovu nagradu, u svom govoru *O priči i pričanju* oglosio se o tome kako je priče moguće pričati na beskrajno mnogo načina. Pojam priče usko je doveo u vezu sa pričanjem. Koju deceniju potom počeli smo da osluškujemo

1 Kontakt podaci (E-mail): tanja1326d@gmail.com

neispričane priče. Kao jedan njihov tip prepoznate su priče marginalizovanih grupa kojima nije dozvoljeno da se oglašavaju, ili su se drugi oglašavali u njihovo ime. Takvu priču je u srce svog dela postavio jedan potonji nobelovac kada je napisao roman *Fo* (*Foe*, 1986).

Kucijev roman sučeljava oprečnost između priče i nepričanja jer govori o potrebi naratorke Suzan Barton da ispriča priču o ćutanju Petka, afričkog roba koji je ostao bez jezika. Oba lika preuzeta su iz opusa Danijela Defoa – Suzan po istoimenoj „slobodnoj ženi“ njegovog poslednjeg romana *Roksana*, a Petko iz čuvenog romana *Robinzon Kruso*, koji je primarni prototekst ove intertekstualne igre. Ovakav izbor ukazuje na Kucijevu potrebu da svojim romanom uđe u kritički odnos prema onom što Defoovo delo predstavlja – s jedne strane kolonijalistički roman, a s druge paradigmu modernog realističkog romana, jer se od knjige Ijana Vota *Uspomna romana* (Watt 1987) Defo smatra neprikosnovenim ocem romana. Omogućujući feminističko, postkolonijalno i metaprozno čitanje romana *Fo*, Kuci pokazuje teorijsku osvešćenost karakterističnu za postmodernističko pisanje. Ovaj rad primarno će uzeti u obzir metaprozni i postkolonijalni okvir njegovog romana kako bi pokušao da dođe do priče koja se krije iza Petkovog ćutanja.

Nastojaćemo da rasvetlimo polivalentnost priče u ovom romanu, razlikujući prvenstveno narativ Suzan Barton i ono što sugerišemo da je priča koju „priča“ Petko. Isprva ćemo pažnju posvetiti položaju koji Suzan zauzima u romanu: ona, s jedne strane, nastoji da bude autorka svoje priče, ali je, sa druge strane, kao žena podređena kolonizatorskim Autorima (Robinzonu i Fou). Njena pozicija otuda priziva teoriju razlike, fluktuirajući između kolonizatorskog i postkolonijalnog položaja, iako ne pripada ni jednom. Kao fokalizatoru narativa romana ovo, međutim, daje sposobnost Suzan da uvidi potencijalno postojanje značenja u Petkovim neverbalnim izrazima. Neretko se preispitujući, Suzan će se i sama upustiti u Petkovu neverbalnu igru. Otuda su središte ispitivanja ovog rada one instance romana u kojima se Petko neverbalno izražava: prvo posipajući latice iznad potonulog broda, zatim kroz ples, sviranje i crtanje, a na posletku i kroz pisanje. Ukazaćemo na cikličnost forme ovih (estetskih) izraza i pokušaćemo da odgonetnemo njihovo simboličko značenje koje svoju kulminaciju ostvaruje u vrlo hermetičnom poslednjem poglavlju, u kojem se oglašava novi narator.

U svom čitanju pozvaćemo se na neke od najrelevantnijih iskaza o ovom romanu. Reč je o suštinski postkolonijalnim čitanjima koja fokus stavljaju na različite teme. Među vodećim svakako je tema autorstva. Atvel (Attwell 1993), na primer, ističe problem naratora koji nije dorastao temi koju nastoji da ispričava, dok Pojner (Poyner 2009) ispituje paradoks postkolonijalnog pripovedanja imajući u vidu da je za Kucija svako pisanje izraz moći. Durant (Durrant 2004), s druge strane, u Kucijevim romanima pronalazi postkolonijalnu estetiku po kojoj je sam čin naracije izraz neutešnog žaljenja. Naročito je značajno čitanje Gajatri Spivak (Spivak 1990) u svetlu njene čuvene teorije subalternosti. Ništa manje važna tema nije ni pitanje metafikcionalnosti i intertekstualnosti u Kucijevom romanu (up. Head 2004). Ono što ovi tekstovi, samim tim, stavljaju u prvi plan jesu autorka i njen verbalni narativ. Iako se svi bar u nekom aspektu dotiču Petka, njegovo neverbalno izražavanje nije primarna tema izučavanja ovih kritičara. Smatramo da je ovo neophodno nadomestiti, naročito zato što je slika Petka bez jezika postala amblem ovog romana, ali i šire, amblem odnosa kolonizatora prema kulturi kolonizovanog – prema kulturi koju svesno i nedvosmisleno učutkuje.

Znaci navoda kojima se *Fo* otvara ukazuju na to da je ovo delo o pričanju priče. Prve dve celine Suzan pripoveda Fou (što je Defoovo prvobitno prezime). U trećem delu

napušta se forma upravnog govora, ali se način pripovedanja time ne menja značajno. Neupućenost konkretnom narateru, ipak, otvara metaprozno pitanje naratorke: „kome ja ovo ispovedam?“ (Kuci 2004: 94). Igra pripovedanja naročito se zaoštava u poslednjem i najkraćem poglavlju kada se pripovedač menja, i kako Atvel predlaže, dolazi do pripovedanja *per se* (Attwell 1993: 115). U najvećem delu romana svet je, dakle, predstavljen iz perspektive Suzan Barton. U prva tri poglavlja Petka stoga upoznajemo isključivo kroz njeno viđenje, jer on ne može da govori, što je najznačajnija intervencija koju je Kuci učinio u odnosu na svoj prototekst. U postkolonijalnom ključu, kritika ovo vidi prvenstveno kao piščevo odbijanje da „govori u ime“ kolonizovanog subjekta, kao što je to činio Defo (Head 2009: 65). Petkova tišina, „kao i tišina kojom je Petko okružen“ (Kuci 2004: 100), predstavljaju realizovano mesto neodređenosti Suzanine priče, ali i Kucijevog romana. Dok Kuci ne želi da „govori u ime“ Petka, Fo je rešen da nagna tišinu da progovori. Suzan je, s druge strane, osetljivija u pogledu „govorenja u ime“ Petka. Ona je svesna da samo Petko može ispričati svoju priču, te da ona zato nikada neće biti ispričana. U dominantno metaproznom trećem poglavlju romana ona kaže:

Petko ne vlada rečima, pa se nema čime braniti ako mu drugi iz dana u dan menjaju oblik prema sopstvenim željama. Kažem da je ljudožder i on se pretvara u ljudoždera; kažem da je pralja i on se pretvara u pralju. Šta je istina o Petku? Odgovorićete: nije on ni ljudožder ni pralja, to su samo imena, njegovu bit i ne dotiču, on je krv i telo, on je on, Petko je Petko. Ali to nije tako. Kakvu god predstavu Petko imao o sebi (ima li je uopšte? – kako bi nam mogao reći?), svet ga vidi po mom kalupu. (Kuci 2004: 86)

Naš zadatak je da, prolazeći kroz roman, pokušamo da razlučimo granicu između onog što je kalup koji Suzan dodeljuje Petku, i onog što je njegov istinski oblik. Promenljivost njenog viđenja uočljiva je već pri njihovom prvom susretu, na prvoj stranici romana. Ovu scenu detaljno analizira Hejz, kako bi pokazao dve krajnosti u Suzaninom viđenju Petka (Hayes 2010: 124–125). Kada doplovi na ostrvo, ona se opružna na pesku, „iznurena i zahvalna, kao i svi spaseni“ (Kuci 2004: 5). Hejz insistira na upotrebi reči „spaseni“ zato što će se Petko pojaviti u sledećem trenutku iznad nje, zaklanjajući sunce, što stvara utisak sjajnog oreola oko njegove glave.<sup>2</sup> Ovo, sasvim nedvosmisleno, dovodi Petka u vezu sa anđelima, te ga u odnosu na Suzan postavlja kao Drugog, ali Drugog koji je više biće. Situacija se, međutim, momentalno izvrće. Kada Petko čučne pored nje (što je samo po sebi metaforičan čin – čin spuštanja na niži nivo) i kada njegov lik više nije zaklonjen suncem, ona vidi da se pred njom nalazi crnac, te se slika o njemu, koga više ne smatra svojim spasiocem,<sup>3</sup> dijametralno menja. Od višeg bića, Petko prerasta u kanibala: „[On] nastavi da me posmatra kao da sam foka ili morska kornjača izbačena na talasima, koja će brzo lipsati i onda moći da se isecka za jelo. O boku je nosio koplje. Stigla sam na pogrešno ostrvo, pomislih, i glava mi klonu: stigla sam na ostrvo ljudoždera“ (Kuci 2004: 5).

Već od prvog susreta jasno je postavljena opozicija između Ja i Drugog. Suzan i Petko, ipak, nikada nisu potpuno različiti, zato što su oboje marginalizovane figure u odnosu na Robinzona i Foa, te je distinkcija između njih uvek u prelazu iz učvršćivanja

2 Srpski prevod ovde je neprecizan, zato što se „dazzling halo“ prevodi kao „obavijen plamsavom svetlošću“, čime se gubi nešto od sakralne dimenzije koju ovaj prizor sadrži.

3 Spasiocem će nazivati isključivo Robinzona.

u podriivanje. Tumači su istakli kao jedan od osnovnih problema romana samosvesnu ontološku nesigurnost junakinje, kojoj je u romanu dato metafiktionalno bogatstvo (Head 2004: 117). Suzanina misija je, dakle, da nađe svoju supstancijalnost, a sopstvo se pronalazi u relaciji sa drugošću (Poyner 2009: 103), te ona na ostrvu ističe razliku između sebe i Drugog u pogledu socijalnih i rasnih razlika, ali i na nivou distinkcije između čoveka i životinje, kao i civilizovanosti i divljaštva (Boehmer *et al.* 2009: 164–166).<sup>4</sup> Roman, međutim, pre otkriva sličnosti u Suzaninoj i Petkovoj poziciji nego razlike. Suzan je marginalizovana kao žena, a Petko kao crnački rob. Rodnoj marginalizovanosti Petko se bliži zbog otvorene mogućnosti da je kastriran. Potrebno je posebno razmotriti na koji način se Suzan dovodi u vezu sa Petkovom pozicijom na margini, koju Atvel u nedostatku boljeg izraza naziva „kolonijalnim postkolonijalizmom“ (Attwell 1993: 112), a Hed je vidi kao „polukolonizovanost“ (Head 2004: 120). Prvi momenat u kom Suzan nesvesno uspostavlja paralelu između sebe i Petka jeste posle prvog seksualnog čina sa Robinzonom, u kom se ona ne opire, već pušta Robinzonu da sebi udovolji. I Petko i ona su tu isključivo kako bi služili Robinzonu. Kada uvidi da je Robinzonov i njen odnos sličan odnosu gospodara i sluge, ona govori nešto što se ne odnosi direktno na Petka, ali je izbor njenih reči vrlo aluzivan, kao i pozicija ovog govora u samom romanu:

Popuštamo strančevom zagrljaju ili se predajemo talasima; dok trepnemo, oprez nam popusti; *zaspimo*; a kada se probudimo *izgubili smo pravac u sopstvenom životu*. Šta su ti treptaji oka, protiv kojih je jedina odbrana večita i neljudska budnost? Zar ne bi to mogle biti *pukotine i naprsline* kroz koje *neki drugi glas, neki drugi glasovi*, progovaraju u našim životima? S kojim pravom pokrивamo uši da ih ne čujemo? (Kuci 2004: 22–23, kurziv T. R.)

Na ovom mestu Suzanin iskaz ne može se razumeti u potpunosti jer je njegova priroda proleptička. Za sada je važno istaći da Suzan zapaža jedan modus postojanja koji naziva spavanjem, i objašnjava ga kao gubljenje pravca u sopstvenom životu. Potom ga imenuje pukotinom, naprsinom, što su izrazi kojima će opisivati priču o Petku, i kaže da se iz tih napuklina čuju drugi glasovi koje „mi“ odbijamo da slušamo. Teško je ne posegnuti za postkolonijalnim čitanjem posebno zbog poslednje rečenice – „mi“ se opiremo da čujemo glas kulture koju doživljavamo kao pogrešnu u odnosu na svoju. Postoje samo momenti kada „zaspimo“, momenti kada se poistovetimo sa drugošću koja postoji u nama samima, i tada čujemo drugačije glasove.

Odmah posle citiranog odlomka opisuje se scena kojoj će se u trećem odeljku romana Suzan i Fo vratiti kao srcu, oku i ustima priče (Kuci 2004: 100): Petkovom posipanju latica na vodi. Ovom mestu vратиće se i narator poslednjeg pogavlja. U prvom i drugom slučaju se o ovome priča u istovetnoj situaciji: prvi put posle Suzaninog seksualnog čina

4 Ova podela primarno uzima u obzir postkolonijalni okvir romana. Iz metaprozne perspektive, međutim, moguće joj je dodati još jednu distinkciju – između živog i neživog. U upotrebi velikog broja poređenja, Suzan se koristi i onima sa kipovima i duhovima. Ovo je karakteristično, na primer, za opis njene „čerke“. Kada je prvi put vidi, Suzan je upoređuje sa kipom (Kuci 2004: 52), što nagoveštava artificalnu prirodu njenog lika. U trećem delu romana postaće jasno da je „čerka“ tvorevina pisca, (De)Foa, te otuda „od oca rođena“ (Kuci 2004: 65). Pošto je problem priče o Suzaninoj istoimenoj „kćeri“ van fokusa ovog rada, valja naglasiti da je njena primarna funkcija upravo u uspostavljanju Suzanine ontološke nesigurnosti pri samoosveščavanju njene fiktionalnosti.

sa Robinzonom, a drugi nakon seksualnog opštenja sa Foom. Tada se Suzan najviše približava Petkovoju poziciji na margini, poziciji potlačenog, što je osposobljava za uvid u sličnosti koje postoje između njih. Ona tada shvata da Petkovo posipanje latica na mestu gde je, verovatno, potonuo njegov i Robinzonov brod predstavlja izraz Petkovog duha (Kuci 2004: 24). Kao što i sama kaže, do tada je Petka posmatrala kao psa, ili neku drugu priglupu zver (Kuci 2004: 23). Od ovog momenta on postaje biće sa pričom, kulturom, biće koje nije toliko različito od nje same.

U još tri situacije u romanu Petko će se ovako „izraziti“. Njima prethodi prvi Suzanin pokušaj neverbalne komunikacije sa Petkom. U pitanju je njeno crtanje dva moguća scenarija u kojima je Petko izgubio jezik. Služeći se crtežom, Suzan uviđa osnovni problem komunikacije koja je potpuno neverablina – ona nikada ne može biti precizna kao verbalna komunikacija. Sam čin odustajanja od reči, međutim, postaje faktor promene Suzaninog viđenja Petka. Ne smemo zanemariti da je reč temelj evropocentričnog sveta, jer Biblija kaže da u početku beše Reč. Reč, takođe, kao polje delovanja moći zauzima centralno mesto u modernom zapadnjačkom društvu (Danta *et al.* 2011: 146), što je izuzetno važno za postkolonijalni kontekst. Dok su kolonizatori rečju pokoravali, kolonizovani subjekti su od nje odustajali. Gilroy (Gilroy) ističe da se za muzičku umetnost crnačkih robova vezuje topos neizgovorivosti, a on ima značajne implikacije, pre svega to što dovodi u pitanje privilegovanu koncepciju jezika i pisma kao primarnih izraza ljudske svesti. U afričkoj kulturi govor primat prepušta telu. Ovo je, verovatno, posledice i važne istorijske okolnosti: robovima je uz pretnju smrću uskraćivan pristup pismenosti (Gilroy 2001: 341–343). Sa Petkom, dakle, ulazimo u područje kulture koja nije primarno verbalna. Zato Petkovo ćutanje spaja više aspekata: Kucijevo odbijanje da „govori u ime“ kolonizovanog, neoglašavanje prave prirode kolonizovanog u kolonijalnoj umetnosti Zapada počevši od Defoa, ali i samu prirodu kulture kolonizovanog subjekta. Pretpostavljajući posle sopstvenog pokušaja neverbalne komunikacije da postoje kulture koje ne vrednuju na prvom mestu reč, Suzan napušta poziciju kolonizatora zato što ne podrazumeva da je njena kultura, kao kultura reči, bolja od Petkove: „Što i takva plemena ne bi postojala, i množila se, i cvetala, i bila zadovoljna?“ (Kuci 2004: 49). Ona ovo izgovara u ranoj fazi romana, te će već na sledećoj strani nastaviti sa igrom rušenja i uspostavljanja distinkcija između sebe i Petka: „Brodolom je veliki ravnjač, isto kao i nemaština, ali nas dvoje još nismo dovoljno ravni“ (Kuci 2004: 50). Suzan samo na trenutke, koji su poput „treptaja oka“ iz prvog citiranog odlomka, odustaje od svoje zapadnjačke pozicije kolonizatora, inače je odlučno afirmiše: „[Ž]iveti u tišini znači živeti poput kitova, velikih zamkova mesa što plove miljama udaljeni jedan od drugog, ili poput paukova, jer svaki pauk sedi sam u središtu svoje mreže, koja mu je čitav svet“ (Kuci 2004: 42). Vrednost govora Suzan će u težnji za afirmacijom kasnije, zapravo, degradirati u odnosu na neverbalnu komunikaciju. Kao razliku između jezika i srca ona ističe to da jezik pripada svetu igre, a srce svetu ozbiljnog. Ono što nas uzdiže iznad zveri, ipak, nije srce, već su to delovi tela koji služe igri: prsti kojima se svira, jezik kojim se laže, šali i zavodi (Kuci 2004: 61). Ovde je, dakle, jezik svrstan prvenstveno u sferu manipulacije, dok su prsti (telo), ti koji imaju primarno estetsku funkciju. Čoveka od zveri, samim tim, odvaja ili umetnost, ili obmana, a po osnovnoj distinkciji između kolonizatorske i kolonizovane kulture jasno je ko je na kom polu ove opozicije.

Do prvog oglašavanja kulture kolonizovanog u sferi estetskog, u „svetu igre“, dolazi kada Petko pronade Foovu odoru i perike. Petko ih oblači i počinje da pleše, da se

„obrće poput vretena“. U tom plesu on „odlazi negde van ljudskog domašaja“. Time se ponovo bliži poziciji višeg bića kakvu je zauzimao pri prvom susretu sa Suzan. Ona kaže da joj ne smeta što peva i igra, ali ona neće kopati „dok on prede“. (Kuci 2004: 65–66). Dve su stvari važne u opisu ove scene. Prva je aluzivni potencijal sadržan u poređenju Petkovog plesa sa vretenom i kasnijeg poistovećivanja njegove igre i predenja, jer ono informisanom čitaocu u svest priziva scenu Penelope koja prede i raspreda, a od Homera naovamo čin pletenja (starogrčki *text*) čita se metapoetski, kao tkanje priče. Ovakvom viđenju Petkovog plesa u prilog ide i to što je obukao Foovo odelo, čineći sebe dvojnikom pisca, a svoj ples dvojnikom priče. Kasnije će Suzan reći da je imala utisak da Petko pleše samo kako bi prikazao svoju golotinju (Kuci 2004: 84), a ne smemo zanemariti da neimenovani narator na kraju romana kaže da je telo samo sebi znak, pa samim tim da i ono priča priču (Kuci 2004: 112). Na ovom mestu ne možemo odgonetnuti kakvu priču Petko neverbalno priča, ali možemo ustanoviti da svojim plesom on to nesumnjivo čini.

Suzan u početku negativno opisuje Petkov ples, govoreći da se od njega ježi i da misli da ga vraća u vreme kada je bio „divljak među divljacima“ (Kuci 2004: 67). Divljaštvo je u suštinskoj oprečnosti prema civilizaciji, kuluri, te Suzan Petkovom plesu oduzima estetsku dimenziju, jer odbija mogućnost da on pripada svetu igre koji razlikuje čoveka od zveri, već ga, naprotiv, vidi kao potvrdu divljaštva. Ovo će se potuno preokrenuti onog momenta kada se naratorica sama prepusti Petkovoj igri, i tada će ona prepoznati uzvišenu, metafizičku dimenziju njegovog plesa.

Posle opisa scene plesa sledi epizoda u kojoj Suzan svira zajedno sa Petkom šest ponavljajućih tonova koje je on izvodio na ostrvu. Verujući da je jedini jezik koji je Petku dostupan jezik muzike, Suzan se upušta u svet igre prstiju i pronalazi „neki čudni spokoj“. Kao i kada se prvi put poslužila neverbalnim sredstvima komunikacije, i sada o njima govori blagonaklono: „Nije li razgovor samo jedan rod muzike u kome čas jedno čas drugo preuzima refren? [...] Dokle god me s Petkom vezuje muzika, možda njemu i meni jezik neće ni trebati“ (Kuci 2004: 68–70). Afirmativni stav Suzan napušta zbog repetativnosti Petkovog sviranja, koju naziva „paklenim obrtanjem“, videći u njoj necivilizovanost. Ubrzo shvata da Petko uopšte nije bio svestan njihovog dijaloga. Petkovo sviranje, ali i ples, tumači vide kao kontradiskurzivnu, neverbalnu strategiju koja samo dublje podstiče otuđenost između Petka i Suzan (Boehmer/Iddiols/Eaglestone 2009: 164). Uzrok tome može biti ili to što kolonizator nije u epistemološkoj mogućnosti da razume kolonizovanog, ili to što kolonizovani isključuje mogućnost da kolonizator ikako može ući u kulturalni dijalog sa njim.

Jedini trenutak u kom Suzan ne odustaje od afirmacije Petkove kulture jeste kada i sama zapleše Petkov ples. Da bi do toga došlo, Suzan je morala da dostigne jedan novi vid marginalizovanosti koji će je dodatno približiti Petkovoj poziciji: egzistencijalnu marginalizovanost. Tek onda kada je toliko pokisla da se našla na ivici očaja, potencijalno životno ugrožena, Suzan se prepusta Petkovom plesu kako bi se zagrejala. Tokom plesa stiče utisak da počinje da razume razlog Petkove igre, a to opisuje sledećim poređenjem: „[A]ko dovoljno dugo čekamo, taj naum [ćemo] jednom i razotkriti; isto kao što, posmatrajući tkača ćilima, na prvi pogled vidimo samo zamršene niti. No, ako se malo strpimo, pred očima nam se ukazuju cvetovi i propeti jednoroz i kule i gradovi“ (Kuci 2004: 74). Ponovo se u vezi sa plesom javlja slika tkanja, koja simbolizuje priču. Suzan počinje da nazire elemente priče koju Petko neverbalno saopštava, iako su oni još uvek dati samo u metaforama. Znajući da se prenela u drugačiji svet, Suzan zaključuje da je to

„bila poruka (ali od koga?), *glas* da su mi otvoreni i *drugi životi* osim ovog... [...] Sve dok smo, pomislih, nas dvoje ovako zajedno, možda nam i jeste najbolje da se obrtanjem prenosimo u *druge svetove*” (Kuci 2004: 74, kurziv T. R.). Ne podseća li ovo na glasove iz pukotine koji se javljaju kada „zaspimo”, kada živimo život drugačijeg pravca od onog kad smo „budni” – život drugosti?

Poslednji izraz Petkovog „pričanja” jesu njegovo crtanje i pisanje na kraju trećeg poglavlja. U ovoj tački njegova priča će zadobiti obrise konkretnog. Suzan ga uči da piše reči i u jednom momentu ga ostavlja samog sa tablicom i kredom. Još jednom moramo pogledati sam tekst, jer će se u tekstu desiti prelaz iz metafora cveća kao elemenata priče, koje je Suzan upotrebila pri poređenju sa tkanjem čilima, u konkretnu sliku:

Dok smo Fo i ja razgovarali, Petko se smestio na svoju prostirku s tablicom u rukama. Glednuvši preko njegovog ramena, videla sam da tamo nešto šara, nešto nalik na listove i cvetove. Ali kad sam prišla bliže, videh da su ti listovi oči, otvorene oči, sve ucrtane na ljudska stopala: redovi i redovi očiju na stopalima: hodajuće oči. (Kuci 2004: 104)

Iako su se konkretizovali, elementi Petkove priče i dalje nisu izraženi verbalno, te njihovo značenje nije stabilno. Tumači su na mnogo načina probali da odgonetnu Petkov crtež, a možda najuverljivije zvuči pokušaj Ekstajnov: robovi su, kada su ih prevozili iz Afrike, bili smešteni u dnu broda, doslovno pod nogama kolonizatora, te ova slika predstavlja rakurs njihovog pogleda (Eckstein 1996: 8). Ono što, takođe, ne smemo zanemariti jeste intertekstualna komponenta ovog crteža. Iako u Kucijevom romanu ljudožderi ne ostavljaju trag stopala na Robinzonovom ostvru, u Defoovom to čine, i slika stopala u pesku postaje amblem *Robinzona Krusoa* (Attwell 1993: 114). Na ovaj način Petko Kucijevog dela progovara o Defoovom kolonijalističkom romanu. Treba, ipak, imati na umu da se, kako ističe Pojnerova, Suzaninim crtežima iz prvog poglavlja parodira priroda alegorijskog čitanja (Poyner 2009: 101), te ne smemo nikako dati konačno značenje Petkovom crtežu da ne bismo kolonijalistički „govorili u ime” Petka. Petkov plesa, sviranje i crtanje strani su kolonizatoru zato što Petko odbija da znači u simboličkom sistemu tlačenja (Boehmer 1993: 272). Moramo ostaviti otvorenom i mogućnost koju predlaže Spivakova, da Petkov crtež, zapravo, ne znači ništa (Spivak 1990: 15). Nama je od suštinske važnosti analogija ove i sličnih scena u Kucijevim romanima sa njegovom teorijskom mišlju. Ono što Kuci govori u vezi sa čitanjem pesme u originalu u eseju *Omaž (Homage)* može se primeniti i u ovom slučaju: reči u svojoj sirovoj prisutnosti sadrže izvestan fizički kvalitet koji ne dozvoljava da budu zaista prevedene (Coetzee 1993: 5). U ovom slučaju – nemoguće ih je prevesti iz neverbalnog u verbalno.

Posle crtanja, kojim Petko zamenjuje pisanje, još jednom se ponavlja motiv dvojništva Petka i Foa, jer Petko u Foovoj odori ovog puta zaista piše, što Suzan navodi da ga pobrka sa piscem. On ispisuje papire slovom „o”. Spivakova skreće pažnju na intertekstualnu dimenziju ovog segmenta: reći „o” je pidžinski prevod izraza za molitvu na Petkovom jeziku u *Robinzonu Krusou*. U slučaju da je ovo bio Petkov jezik, to bi značilo da Petko pisanjem slova „o” izražava svoju kulturu. Spivakova nudi još jedno objašnjenje: „o” označava „omega” (Spivak 1990: 15), što će Atvel dopuniti zapažanjem

da Fo predlaže da Petko sutradan počne da piše „a“ – „alfa“ (Atwell 1993: 114).<sup>5</sup> Važno je da se Fo vezuje za početak, a Petko za kraj, jer će Fo govoriti o već istaknutom temelju Zapadne civilizacije:

Navikli smo da verujemo kako je ovaj naš svet stvorio Bog izrekavši Reč; ali sad se pitam, zar ne bi moglo biti da ga je ispisao, ispisao reč tako dugačku da tek treba da dospemo do njenog kraja? [...] Mi, ili neko od nas: može biti neki od nas nisu napisani, već prosto jesu; ili ih je pak (pre svega mislim na Petka) ispisala ruka nekog drugog i mračnijeg tvorca. (Kuci 2004: 101)

Petko, po ovim rečima, pripada svetu koji je drugačije postao. Nikako ne smemo zanemariti metaproznu dimenziju ovog iskaza: ljudski život, pa tako i ljudski život u ovom romanu, predstavlja se kao plod pisanja, bilo Boga ili Autora. Petko se tome opire, on se ne da pisati. U ovom ključu moramo prići poslednjem segmentu romana, bio on naracija *per se* ili, kako mnogi kritičari predlažu, diskurs samog Kucija. Durant smatra da se u poslednjem poglavlju novi narator, kog naziva nenaratorom, kada uđe u „kuću pisma“ (pošto na njenom ulazu stoji „Danijel Defo, tvorac“) upušta u čin čitanja (Durrant 2004: 37). Većina tumača pak kraj dela vide kao poništavanje samog romana i Suzanine priče. S tim u svesti, možemo reći da Suzan i Fo leže mrtvi zato što su zapisani u tekstu koji je sada poništen, dok je Petko još uvek živ jer njegova priča nije mogla biti zapisana. Tek van diskursa Drugog, bio on (De)Foov ili Suzanin, Petko može dobiti priliku da „progovori“ u svoje ime.

Novi narator, kao i Fo, ima potrebu da se vrati onom što smatra početkom kako bi došao do priče o Petku. Ulazeći u Suzaninu knjigu, on odlazi na mesto na kom je Petko posipao latice te roni do dna, do napuštenog broda. Hed smatra da je ovaj brod spoj tri plovila: onog kojim je Petko prevezen iz Afrike kao rob, broda kojim su Robinzon i on dospeli na ostvro i, naposletku, Suzaninog portugalskog broda (Head 2009: 125). Narator prilazi Petku i pita ga šta je taj brod, ali „ovo nije mesto za reči. Slog za slogom, čim izađe, dohvati voda, ispuni ga i raspline. Ovo je mesto gde su tela sama sebi znakovi. Tu je Petkov dom“ (Kuci 2004: 112). U Petkovom domu reč naratora poprima formu Petkovog iskaza: onog momenta kada slog izađe iz njegovih usta pretvara se u vodeni mehur. Ono što je zajedničko Petkovom plesu, sviranju i pisanju upravo je cikličnost: oblik kruga i slovo „o“ znak su njegove kulture, ali i simbol beskonačnosti. Krug je, ujedno, i simbol jednakosti – sve njegove tačke nalaze se na jednakoj udaljenosti od centra. Reč naratora, dakle, gubi verbalni karakter i u fizičkom smislu poprima ciklični oblik. Sada on želi da dâ Petku reč. Otvara mu usta i iz njih počinje da teče Petkova priča, obuzimajući čitav svet. Ta priča, svakako, nije ispričana u doslovnom značenju te reči, jer ona to ni ne može biti. Bol je nereferencijalna kategorija: on ne govori ni o kome/ni o čemu i ni za nekoga/ni za šta. Bol se opire objektivizaciji u jeziku upravo zato što nema svoj predmet (Scarry 1985: 5). Ono što sigurno možemo tvrditi jeste da je Petkova priča, ako ne u

5 Atvelu je važna veza između Petka i koncepta završetka primarno iz formalnih razloga. On polazi od Kucijeve analize ispovedne forme kod Dostojevskog, Tolstoja i Rusoa, u kojoj Kuci zaključuje da je ova forma potencijalno beskonačna zato što je ispovest moguće produžavati dok god postoji ispovedač. Zato kaže da je Kucijevom romanu bilo potrebno da na kraju reč dobije Petko kao jedini koji poseduje znanje o završetku (Atwell 1993: 112). Petko je taj koji nema mogućnost da se ispoveda u klasičnom smislu, ali njegova ispovest ovim nije izgubila karakter beskonačne protežnosti, kao što će se videti u daljoj analizi.



celosti, onda bar u nekim svojim delovima priča o bolu, i da je stoga *ineffabile*. Petkova nemogućnost govora je realizovana metafora za njegovu priču. Po mišljenju Perijeve (Parry), neizrecivost joj daje numinozni karakter,<sup>6</sup> a kraj romana svakako nas prenosi na metafizički viši nivo, ili bar u ontološki drugačiji prostor u odnosu na onaj koji se u romanu stvara do ovog poglavlja, a koji se sada osvešćava kao svet proze, svet fikcije.

Razmatrajući Petkovo „pričanje“ priče nastojali smo da ukažemo na Kucijevu suptilnu sugestiju da kolonizovane civilizacije, iako nisu logocentrične, neretko mogu biti sklonije estetskom izražavanju od logocentričnog Zapadnog čoveka. Kao takve, njihove „priče“ podrivaju velike kolonizatorske narative. Petkov ples večnog obrtanja, sviranje svega nekoliko tonova i crtanje i pisanje prostih krugova mogu delovati kao vrlo jednostavni izrazi necivilizovanog čoveka, ali (subverzivne) poruke koje se ispisuju u takvom znakovnom sistemu mogu se videti i kao toliko kompleksne da se rečima ne mogu izraziti. Autori ovog romana (Robinzon i Fo) to ne uviđaju, ali to uviđa žena koja nastoji da postane autorka. Upravo zbog svoje inferiorne pozicije u odnosu na bele muškarce romana, Suzan Barton prihvata da pleše i crta ne bi li pokušala da razume svog „sagovornika“ umesto da govori u njegovo ime. Tumačeći polivalentne znake koje Petko ostavlja o svom ličnom narativu, čitalac i Suzan mogu samo kružiti oko značenja koje on dočarava, ali nikada ne mogu dopreti do centra semantičkog kruga koji Petko ispisuje.

Kraj romana vraća nas njegovom početku – viđenju Petka kao višeg bića, beskonačno protežnog u priči o sebi i svojoj kulturi. Ako je Suzan u pravu, ako je priča mesto gde ostavljamo uspomene (Kuci 2004: 42), nije li moguće da postoje uspomene toliko bolne da ih nije moguće pretočiti u reči? Ne postoje li priče koje, poput muzike, govore isključivo jezikom večito idiosinkratičnih osećanja, te se mogu „ispričati“ jedino ćutanjem? Zato kraj romana doživljavamo kao uzvišen u liotarovskom smislu. Prateći oblik Petkovog ćutanja, vratimo se na kraju čitanja Andrićevim rečima: „Priča teče i dalje“ (Andrić 1961), ali, kako nam je Kuci pokazao, pričanju kraja, ipak, ima.

## LITERATURA

- Andrić, I. 1961. O priči i pričanju. [Internet]. Dostupno na: [https://hr.wikisource.org/wiki/O\\_priči\\_i\\_pričanju](https://hr.wikisource.org/wiki/O_priči_i_pričanju) [21.6.2022].
- Atwell, D. 1993. *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- Boehmer, E. 1993. Transfiguring: Colonial Body into Postcolonial Narrative. *Novel 26 (1)*, 268–277.
- Boehmer, E, K. Iddiols and R. Eaglestone (eds.). 2009. *J. M. Coetzee in Context and Theory*. London: Continuum International Publishing Group.
- Coetzee, J. M. 1993. *Homage*. *The Threepenny Review 53*, 5–7.
- Danta, C, S. Kossew and J. Murphet (eds.). 2011. *Strong Opinions – J. M. Coetzee and the Authority of Contemporary Fiction*. Oakland: Continuum International Publishing Group.
- Durrant, S. 2004. *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning – J. M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*. New York: State University of New York Press.

6 Citirano u: Boehmer *et al.* 2009: 160.

- Eckstein, B. 1996. Iconicity, Immersion and Otherness: The Hegelian 'Dive' of J. M. Coetzee and Adrienne Rich. *Mosaic* 29 (1), 57–77. Dostupno na: <https://www.jstor.org/stable/44029838> [21.6.2022].
- Gilroj, P. 2001. *Dragulji doneti iz ropstva*: Crna muzika i politika autentičnosti. *Reč* 62 (8), 342–378.
- Hayes, P. 2010. *J. M. Coetzee and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Head, D. 2004. *J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Head, D. 2009. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kuci, DŽ. M. 2004. *Fo* (prev. A. Božović). Beograd: Paideia.
- Poyner, J. 2009. *J. M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Scarry, E. 1985. *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Spivak, C. G. 1990. Theory in the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Crusoe/Roxana*. *English in Africa* 17, 1–23. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/40238659> [21.6.2022].
- Watt, I. 1987. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: The Hogarth Press.

## SUMMARY

### ON STORIES AND NOT TELLING – COETZEE'S NOVEL FOE

This paper analyzes the consequences of one of the most important intertextual interventions that J. M. Coetzee made in his novel *Foe* in comparison to its prototext, the novel *Robinson Crusoe* by Daniel Defoe. The matter in question is that the character Friday of Defoe's novel has inexplicably lost his tongue. This is the reason why Coetzee and the novel's narrator Susan Barton are unable to "speak for" Friday, and his story, therefore, stays untold in a sense. However, through various types of nonverbal expression (dance, playing instruments, and drawing), Friday manages to pass on parts of his "story" and to imply its semantic and aesthetic potency which are realized outside of the logocentric frame. The novel thus shows that cultural otherness is not necessarily subordinate in value to the dominant cultural systems but can, on the contrary, be seen as superior in regard to them.

**KEYWORDS:** J. M. Coetzee, *Foe*, postcolonial criticism, nonverbal communication.

PODACI O ČLANKU:  
Originalni naučni rad  
Primljen: 22. jun 2022.  
Ispravljen: 8. novembra 2022.  
Prihvaćen: 14. novembra 2022.